

Resumo

Nas últimas décadas, as ciências sociais e humanas têm despertado para a acção modeladora das estruturas sobre a percepção humana. O debate académico sobre o relativismo cultural dos modelos de percepção tem levado investigadores das várias áreas a debruçarem-se sobre o estudo dos sentidos. Correntes disciplinares como a *antropologia* ou *história dos sentidos* vêm sintetizando a dimensão estrutural e fenomenológica, a partir da compreensão do carácter biológico e cultural da experiência sensorial.

Nesse sentido, tem emergido uma nova história da arte que contraria as últimas décadas de predomínio da linguística e semiótica, em função da compreensão da *performance das imagens* ligada à percepção sensorial. Questiona-se o totalitarismo que o método iconográfico/iconológico de Panofsky tem encontrado na historiografia da arte, a partir da ideia de que as imagens antes de um *significado* são uma *acção*, antes de uma *função* são um uso. ●

Abstract

In the last decades, social and human sciences have become aware of the modelling action of structures over human perception. The academic debate over the cultural relativity of the *perception models* led investigators of several areas to watch over the study of the senses. Disciplinary trends such as *anthropology* or *the history of the senses* are synthesizing the structural and phenomenological dimension felt from the comprehension of biological and cultural quality of the sensorial experiences.

In that respect, a new history of art, contradicting the last decades of prevalence of linguistics and semiotics, depending on the understanding of the *image performance* linked to sensorial perception, has emerged. We may wonder about the totalitarianism of Panofsky's iconographic / iconological method in the historiography of the art through the idea that images previously to its *meaning* are *actions* and previously to a *function* are a *use*. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Márcia Oliveira

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

Ana Guerreiro

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

palavras-chave

EPISTEMOLOGIA

ICONOLOGIA

SENSORY TURN

PERCEPÇÃO SENSORIAL

AGENCY

key-words

EPISTEMOLOGY

ICONOLOGY

SENSORY TURN

SENSORIAL PERCEPTION

AGENCY

Data de Submissão

Date of Submission

Out. 2014

Data de Aceitação

Date of Approval

Jun. 2015

SENSORY TURN

QUANDO O SUJEITO SE TORNA O CENTRO DA HISTÓRIA DA ARTE

MARIA INÊS AFONSO LOPES

Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

One does not paint for design students or historians but for human beings, and the reaction in human terms is the only thing that is really satisfactory to the artist.

Mark Rothko

Numa noite de 2013 no *Encontrarte Amares* (Braga), Pedro Barreiros apresentou perante um público surpreso a *performance* “Gourmet, vale a pena?”. O objectivo era questionar o “recente” fenómeno de artificação¹ culinária, a partir da reformulação dos *media* da experiência gastronómica habitual na cozinha de autor contemporânea. Nesse sentido, Pedro Barreiros tentou criar uma experiência sensorial que contrastasse com aquela conseguida dentro de um espaço de restauração, convidando dez membros do público a comer do chão, sem recurso às mãos ou qualquer utensílio. Para o efeito, um lagar foi queimado perante os vários participantes para desinfectar a pedra que revestia o chão. Após esta acção, Pedro Barreiros – também criador e chefe de cozinha no projecto gastronómico *Pedro Limão* – montou sobre a pedra uma série de dez aparelhos compostos por um molho de frutos vermelhos, um *fondant* de chocolate derretendo no solo, e um lombelo de porco encimado por alguns vegetais. Esta combinação foi criada com o intuito de responder às expectativas da *comida de autor*, travestindo-a de uma estrutura volumosa e visualmente uniforme, efeito auxiliado pela luz propositadamente quase inexistente do lagar. Acompanhando estes estímulos visuais, soava alto uma composição sonora de inspiração psicadélica, composta por talheres a bater no chão e pratos a partirem. Este ambiente caótico e arritmico catalisava a desconstrução dos códigos sociais e do *habitus* gestual dos participantes. Inicialmente tímidos e apreensivos, pela quebra da segurança dos códigos comportamentais, entregaram-se progressiva-

¹ Sobre o conceito de artificação consultar a obra *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (Heinich e Shapiro, 2012).

mente a um ambiente dionisíaco onde todos os sentidos eram postos à prova, numa *performance* desconstrutiva do *habitus sensorial* de cada um. Podia ver-se participantes deitados, lambendo o chão ou cortando a carne com o auxílio dos dentes de outro, numa clara desconstrução da linguagem corporal previamente apreendida. No final dos trinta minutos que durou esta *performance*, muitos referiram o cheiro metálico da comida disposta no chão e evocaram a recordação de sensações de infância. Também se lembraram da facilidade com que viam os seus filhos pequenos comerem do chão.

Esta quebra do sentimento de segurança resultante da transgressão dos códigos sociais, permitiu ao público/*performer* desconstruir as imposições estruturais que o condicionavam, entregando-se a uma experiência imediata e sensorial. A desconstrução dos signos ligados à experiência gastronómica ocidental levou os participantes a questionarem o acto de comer na sua essência – os sabores, aromas, texturas foram sublinhados, bem como o sentimento apaziguador provocado pela catarse da experiência multissensorial da superação de uma necessidade tão básica do *ser humano*.

What pictures want is not the same as the message they communicate or the effect they produce; it's not even the same as what they say they want. Like people, pictures don't know what they want; they have to be helped to recollect it through a dialogue with others.

(Mitchell 1996, 81)

A *performance* descrita enquadra-se dentro do quadro teórico estruturado pela recente chamada de atenção para a dimensão fenomenológica da experiência estético-artística. A *redescoberta* da experiência sensorial e das emoções tem-se revelado uma das mais prolíferas novas correntes da *historiografia anglo-saxónica*. Após o conhecido predomínio ideológico estruturalista, que influenciou as grandes correntes de pensamento da segunda metade do século xx, as ciências sociais e humanas (re)questionam o papel dos actor na (re)produção dos fenómenos. Nesse sentido, o universo epistemológico das ciências sociais e humanas deslocou o seu centralismo estruturalista na busca de um equilíbrio entre a dialéctica actor/estrutura.

Nas ultimas décadas, as ciências sociais e humanas têm vindo a (re)questionar o papel dos actores nas estruturas e (re)produção dos fenómenos. Em contraste, autores como Saussure, Lévi-Strauss, Barthes, Panofsky ou Mitchell inspiraram correntes de influência pragmática e linguística como a *cultural turn*, *linguistic turn* e *visual turn*², difundindo o modelo de análise linguístico/semiótico na compreensão da acção dos signos e símbolos sobre os actores. No campo da história da arte, as correntes estruturalistas foram sintetizadas no método iconográfico/iconológico, proposto por Panofsky nos anos trinta do século xx (Recht 2008, 22), assim como num desenvolvimento de um *programa disciplinar* herdeiro da *história social* e *cultural* (Lauwrens 2012, 5).

Através da incorporação destes modelos, a história da arte definiu o seu discurso na estruturação dos sentidos ideológicos e semióticos das suas obras. Autores como

² Talvez o exemplo maior seja *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Mitchell 1994).

³ Ideia sintetizada na obra de Panofsky *Architecture gothique et pensée scolastique* (Panofsky, 1967). Para um aprofundamento do tema, será interessante consultar uma releitura da obra de Panofsky a partir do texto “L’historien de l’art est-il naïf?” (Recht, 2008)

⁴ Para contrariar totalmente as teorias *intencionalistas* a obra de Bourdieu *Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos etnologia Cabila* (Bourdieu 2002) é extremamente elucidativa.

⁵ Encontra-se uma interessante crítica aos excessos da interpretação funcionalista em “Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique” (Didi-Huberman 1996)

Hauser, Argan, Focillon ou Panofsky atribuíam às instituições e grandes *correntes de pensamento* a acção modeladora sobre a cultura material. Consideradas artes superiores, pintura, escultura e arquitectura respondiam directamente a estruturas burocráticas e ideológicas que as revestiam de formas e significados³. Ao mesmo tempo, por herança de disciplinas como a estética, as grandes obras de arte eram paradoxalmente consideradas dentro de um sistema autónomo de *valores superiores* – materializadoras do que havia de mais *puro* no *espírito* humano.

Já nos inícios da década de sessenta do século xx, Pierre Francastel (Francastel 1961) exprimia desagrado em relação a este rumo da história da arte e disciplinas anexas, criticando o artigo *Histoire et littérature, à propos de Racine* de Roland Barthes (Barthes 1960). O autor punha em causa o modelo de análise filológico e semiótico de Barthes, que defendia as acções decorrentes da obra de arte como um produto da *mente racional*. Essa racionalidade permitia uma relação directa da arte com a linguagem, que possibilitaria objectivar directamente os *sentidos* da obra em palavras. Numa contra-argumentação expressiva, Francastel sublinha os limites da instituída relação directa entre obras de arte, as *modalidades maiores de pensamento*, e os seus produtores e usufruidores – teoria considerada recorrente tanto em teóricos da história como historiadores da arte e mesmo artistas (Francastel 1961, 300).

Por outro lado, a intelectualização dos discursos relativos à obra de arte estava ligada ao exponenciamento do *capital simbólico* do seu produtor. A categoria social do artista reificou-se em associação directa com a valorização da obra de arte enquanto um sistema autónomo e intelectualmente desinteressado (Bourdieu 1992, 28). Na narrativa historiográfica, os objectos estéticos como materializadores das mais *puras* ideias da civilização estavam ligados à biografia do artista. A sua vida era lembrada, num registo comparável às hagiografias reforçando o estatuto e *sacralidade* das obras (Bourdieu 1987, 205). É nesse sentido que no artigo *The Historical Genesis of a Pure Aesthetic*, Pierre Bourdieu propõe a substituição do conceito de obra de arte enquanto *fetish* pela ideia de *fetish* pelo nome do *mestre/artista* (Bourdieu 1987, 203).

A associação, por vezes excessiva, da arte e das imagens ao *campo intelectual* enquadrava-se nos quadros teórico-mentais desenvolvidos no *iluminismo* e impulsionados por correntes como o *racionalismo*. Seguindo a ontologia intelectual, a historiografia da arte desenvolveu um *corpus* teórico alicerçado num racionalismo onde todo o produto da acção humana era interpretado sob uma perspectiva *intencionalista*⁴ (Scheer 2012, 203) e *funcionalista*⁵. Assim, os sentidos e emoções eram frequentemente alheados da acção humana (Scheer 2012, 203) – numa construção teórica herdeira da concepção dicotómica cristã alma/corpo. À luz destas teorias interpretativas, a relação intelectual entre o sujeito e o objecto artístico seria apenas e totalmente alcançada pela visão – sentido historicamente considerado hierarquicamente superior, único passível de alcançar a razão.

As várias correntes de análise da história da arte desenvolveram, ao longo de décadas, a sua hermenêutica na ligação intrínseca entre formas visuais, ideias e

funções. Panofsky desenvolveu a consciência do peso das estruturas sobre as formas na sua obra *Architecture gothique et pensée scolastique* (Panofsky 1967). Obedecendo à sua matriz racionalista (Didi-Huberman 2008, 70), Panofsky constrói a sua argumentação em torno da ideia de que a arquitectura da catedral gótica materializou as suas formas a partir dos princípios intelectuais e *hábito de mente*⁶ da escola intelectual parisiense (Crossley 1988). Por outro lado, na sua obra *Estudos de Iconologia*, Panofsky refere o *significado intrínseco* das obras (Panofsky 1939), tirando qualquer possível relativismo à interpretação e vivência destas por parte dos sujeitos.

Ao contrário do seu contemporâneo, Pierre Francastel, já no início anos 60, defendia o vínculo do pensamento figurativo à acção imediata. Para o autor este não era somente um produto do pensamento operativo e verbal, mas complementar a ambos na sua função geradora de *objectos civilizacionais*, operativos nas estruturas (Francastel, 1961). Foram precisos cerca de trinta anos de hegemonia do modelo interpretativo de Panofsky, para as teorias de Francastel serem difundidas por correntes científicas como a *história das imagens*, *história das emoções* ou a *história dos sentidos*. Torna-se cada vez mais comum, no discurso académico, defender o papel das imagens enquanto dispositivos operativos dentro das estruturas, e não apenas o seu produto. Como refere W. J. T Mitchell, as imagens *querem ser vistas* no mesmo plano que linguagem e não como parte dela (Mitchell 1996, 82). Juntamente com a ideia de que as imagens são geradoras de imagens, emerge uma corrente, assente na fenomenologia, que defende que antes de uma *função* as imagens são um *uso* (Baschet 2010, 18), tal como antes de um *significado* estas são um *efeito*⁷.

Atendendo a estes *usos* e *agencialidade* das imagens, progressivamente são evidenciadas as interações entre a cultura material e o sujeito enquanto actor social. Dentro dessa perspectiva fenomenológica, nos últimos dez anos as ciências sociais e humanas têm reavaliado o papel dos sentidos na percepção humana, num debate que cada vez mais transcende a academia. Muito recentemente (2014) o *New York Times* publicou um artigo de Tanya Marie Luhmann intitulado “Can’t Place That Smell? You Must Be American How Culture Shapes Our Senses⁸”. Defendendo os sentidos enquanto dispositivo de percepção cultural e biológico, a professora de antropologia da Universidade de Stanford expõem vários exemplos do relativismo cultural da percepção sensorial: nesse sentido, é pertinente também questionar o papel do sensorial nas imagens e nas estruturas no *tempo longo*.

The past is a foreign country: they do things differently there

(Hartley 2004)

Podia-se reformular a frase de L. P. Hartley propondo: *The past is a foreign country: they do [and sense] things differently there*. Efectivamente, para além das práticas, a percepção sensorial é também um objecto passível de historicização. Apesar da proximidade e herança ontológica, os níveis de percepção actuais foram moldados segundo

⁶ Foi a partir da obra de Panofsky e da ideia de “hábito de mente” que Pierre Bourdieu desenvolveu o conceito de *habitus* (RECHT 2008, 22).

⁷ A substituição da primaz do significado para a do *efeito* está ligada à aplicação do conceito de *agency* por Alfred Gell – (GOSDEN 2001, 164). Numa aplicação à *imagem medieval* consultar obra colectiva *Le performance des images* (BARTHOLEYNS, DIERKENS e GOLSENNE 2010), que as defende não como uma representação do real, mas como uma acção performativa (BARTHOLEYNS e GOLSENNE 2010, 18).

⁸ http://www.nytimes.com/2014/09/07/opinion/sunday/how-culture-shapes-our-senses.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur&bicmp=AD&bicmlukp=WT.mc_id&bicmst=1409232722000&bicmet=1419773522000&_r=0 (consultado a 6/9/14)

⁹ Numa apropriação análoga ao conceito de François Hartog de *régimes d'historicité*. Na obra *Régimes de historicité. Présentisme et expérience du temps* (Hartog, 2003)

um *habitus* distinto daquele do passado (Gosden 2001, 166). É um dado cada vez mais claro, para o historiador da arte, que a percepção das imagens é condicionada por camadas culturais que tornam a compreensão do passado opaca.

No caso da interacção das imagens com os actores sociais esta opacidade é particularmente clara, reificada disciplinarmente ao denominar o estudo das imagens por história da arte. Ao mesmo tempo, as instituições burocráticas consagradas ao usufruto das obras de arte estão alicerçadas nos *regimes*⁹ sensoriais contemporâneos, condicionando os seus níveis de percepção. O museu enquanto instituição sagrada do objecto artístico foi concebido de modo a promover o exercício da visão e usufruto máximo da experiência visual (Kesner 2006, 9). No entanto, muitos dos objectos presentes nos museus tinham inicialmente uma acção ritual e uso marcado (Kesner 2006, 6).

Em 1990, Hans Belting publicou *Bil und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst – Imagem e culto. Uma história da arte antes da época da arte* – (Belting, 1998), uma obra charneira ainda hoje amplamente citada pelo modo como demonstra que, antes de serem espartilhadas no conceito de *obra de arte*, as imagens eram parte fundamental da performance social diária. Na idade média, estas estavam intimamente ligadas com o *campo religioso*, como catalisadoras de esperanças, afectos, práticas e ritos (Roodenburg, 2014). Através do modo metafórico como jogam com a psique humana, as imagens estão intimamente ligadas com os sentidos (Cazeaux, 2005). Durante séculos a *performance das imagens* era normalmente acompanhada por odores, luzes e sons (Bartholeyns e Dierkens in Bartholeyns, Dierkens e Golsenne 2010, 18) que moldavam a sua percepção para além da visualidade. O modo como o ambiente sensorial interagia com os sujeitos, através de ritos e práticas, podia levá-los a estados de consciência alterada próximos do transe. Esta experiência das imagens é contrária à visão focada e atenta presente no museu, herdeira das concepções modernas sobre a visão (Kesner 2006, 6).

Actualmente, as construções epistemológicas questionam a existência de *media* totalmente visuais – em 2005, o fundador do movimento *visual turn*, W. J. T. Mitchell, reavaliava toda a sua teoria em relação às imagens com o artigo *There Are No Visual Media* (Mitchell, 2005). Neste artigo, Mitchell demonstra que *media* como a televisão – conhecidos por serem totalmente visuais – tem sempre outros *media* associados, como o som. Mesmo na possível inexistência de outros estímulos para além do visual, o olhar cria uma série de relações que apelam aos outros sentidos através de associações internas (Mitchell 2005, 263). Nesse sentido, o autor conclui – “There are no purely visual media because there is no such thing as pure visual perception in the first place” (MITCHELL 2005, 264). Dentro da mesma linha, David Halsall defendeu que a nossa experiência é explicada não pela separação dos sentidos, mas num contínuo de interconexões (Halsall 2004, 110). No entanto, ao longo dos séculos a cultura ocidental tem focado a percepção humana no olhar.

A importância da visão está tão enraizada que se traduz na nossa linguagem diária. Referindo-se a espectáculos performativos onde o som é o marco essencial, como em grande parte dos concertos de música clássica ou jazz, é comum o espectador

marcar a sua presença através do verbo ver – *eu vi*. Interessantemente, o mesmo fenómeno não se mantêm quando são utilizados *media* mais recentes ligados ao som como CD, mp3 ou Ipod. Os conceitos da estética foram fulcrais na construção destes *modus perceptium*, onde a arte era oposta a conceitos funcionalistas e utilitários, para estar ligada à cognição e ao intelecto – concepções bastante bem expressas nos *quadros mentais* do final do século XIX, pelo olhar contemplativo da experiência estética (Di Bello e Koureas 2010, 4) dos *salons*. Ao relacionar o seu objecto unicamente à visão como sentido *racionalmente puro*, a estética – a partir de ideias de filósofos como Platão ou Kant – e consequentemente a história da arte *sacralizarão* a cultura *imagético-artística* como produto do *campo das ideias*. Esta era associada aos valores intelectuais *elevados e puros*.

No entanto, ainda no século XVIII, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62), professor de filosofia na Universidade de *Frankfurt an der Oder*, contrariava esta tradição ocidental. O autor defendia que a cognição através dos sentidos tinha a sua própria semântica produzindo determinados valores e significados, impossíveis de se traduzir pelo pensamento racional (Di Bello et Koureas 2010, 4). Dentro das mesmas concepções, no século XX, o fenomenólogo Merleau-Ponty criticava a tradição filosófica que negava a dimensão corpórea do conhecimento, experiência e percepção, defendendo a relação sincrética entre o *sujeito* e o *objecto* (Merleau-Ponty, 1945 ou Merleau-Ponty, 1964). Esta relação entre corpo e experiência não é também totalmente estranha à história da arte. Heinrich Wölfflin relacionava o tacto com conhecimento dos objectos, numa acção comparativa ao desenvolvimento e conhecimento do mundo pelas crianças (Olin 1989, 163). Na última década, autores como Patrizia di Bello, David Halsall e Jenni Lauwrens, seguindo as recentes correntes da *antropologia dos sentidos* e *história das emoções e dos sentidos* de Constance Classen¹⁰, Alain Corbin¹¹ ou David Howes¹², anunciam um *sensory turn* na história da arte.

Parte do interesse da associação da história da arte com a análise dos *regimes de percepção* estudados pela *história* e *antropologia dos sentidos* prende-se à criação de uma abordagem que sintetiza as teorias estruturalistas com a fenomenologia. Por um lado, a relação do corpo e dos sentidos com a imagem é enquadrada dentro do *habitus* ligado aos *regimes sensoriais* e interpretativos de cada época¹³. Por outro, este tipo de estudos tem posto em evidência a importância das emoções na incorporação e comunicação das experiências estéticas, tanto a nível individual, como colectivo. É cada vez mais explorada a ideia de que tanto as emoções como as categorias de percepção são construídas socialmente, sendo que, no caso da ontologia ocidental, dos últimos séculos, a primazia sensorial tem sido dada ao olhar.

O “distanciamento” do dispositivo visual afasta a fruição artística da percepção física. Esta é alcançada pelos sentidos *animais*, emocionais e sensuais (Berleant 1964) como o tacto – secularmente associado ao *primitivo* e emocional (Howes 2006, 120). Até no desenvolvimento de formas artísticas contemporâneas como instalações e *performances*, o tacto foi um sentido negligenciado pelo museu,

¹⁰ (Classen 1997)

¹¹ (Corbin 1990, 2000, 2002, 2010)

¹² (Howes 1994, 2004)

¹³ Na compreensão das relações entre relativismo cultural, *habitus* e história consultar (Corbin 1990).

¹⁴ Como síntese será interessante consultar Nicole Boivin na obra *Material cultures, Material minds: The impact of things on human thought, society and evolution*. (Boivin 2008)

principal veículo do fenómeno de artificalização. O desenvolvimento do museu no século XVIII enquadrou-se nas concepções teóricas que associavam a pedagogia da compreensão dos fenómenos à experiência visual (Bennett 1998, 352-353). Por outro lado, a já referida *santificação* da figura do artista, ao longo dos séculos XIX e XX, tornava as marcas do seu toque, pincelada, traço ou cinzel, uma relíquia a ser admirada e conservada.

Segundo Durkheim o que caracteriza o sagrado é o distanciamento em relação ao profano (Filloux 1990, 44). Existe uma barreira entre o mundo profano e o sagrado – o impuro não poderá aproximar, tocar ou violar o objecto e símbolo venerado. Estes objectos – de uma dignidade excepcional – têm um forte valor simbólico tanto protector como agressor, tendo de ser isolados e interditos (Filloux 1990, 44). Nesse sentido, o museu materializou estes códigos na disposição das suas obras e na sua relação com o público. Se por um lado, as obras são apresentadas distanciadas, espartilhando o enfoque visual do espectador, por outro, este é também obrigado a manter uma “distância de segurança” do objecto sacralizado, a partir de uma linha normalmente pintada no chão, que aparta e limita a possível interacção entre obra e espectador. Estes dispositivos de separação entre o sagrado e o profano são comuns dentro da cultura ocidental, seja nas grades das capelas que separavam a imagem do devoto, ou na iconostasis que distanciava hierarquicamente os crentes da capela-mor.

No entanto, como refere Durkheim o sagrado constrói-se na dualidade. Esta separação – muitas vezes apenas simbólica – cria simultaneamente um sentimento de curiosidade e desejo pelo interdito. Como objectos de forte carga simbólica que são, as imagens são investidas de vínculos afectivos e emocionais pelos sujeitos. Ao longo da idade média acreditava-se nas propriedades protectoras do toque das relíquias e das imagens (Maniura 2009). Durante ritos como a encomendação da alma, colocava-se pequenos papéis gravados com a imagem da Virgem na boca do defunto (Maniura 2009, 638). Por outro, se analisarmos sob uma epistemologia que alia, o também recente, *material turn*¹⁴ ao *sensory turn*, a justificação para o sucesso de devoções modernas como a do rosário, poderá estar por trás das propriedades palpáveis do seu emblema – o constante toque que desfiava as contas do rosário trazia uma dimensão afectiva e apaziguadora ao objecto e devoção.

Esta relação apaziguadora entre o tacto e as imagens mantem-se na religiosidade católica do sul da Europa e América Latina, vulgarmente apontada pela sua sensualidade. Nas igrejas do Brasil ainda é comum os crentes passarem por uma imagem num altar lateral esticando a mão e tocando-a durante alguns segundos, repetindo o processo pelas várias imagens de outros altares. O mesmo *fetichismo* pelo toque/manuseamento das imagens pode ver-se nos museus a partir da gestualidade do espectador. Vulgarmente contraído, de mãos recolhidas atrás das costas evita o *poder* de atracção da imagem sagrada pelo distanciamento do olhar (Joy 2003, 266).

No decorrer da história, vários pintores como Kadinsky e Klimt preocuparam-se com a experiência táctil que as suas obras podiam oferecer (Olin 1989). Pintores contemporâneos, conhecidos pelos seus temas controversos, como Lucian Freud

ou Paula Rego, apelam às sensações e emoções usando materiais como o pastel de óleo ou o óleo, conhecidos pela sua propriedade volumosa e tátil, que desafiam os limites da tela e impõem-se ao espectador que as incorpora (MacLagen 2014, 38). É essa mesma palpabilidade, clara, em cada pincelada, que marca e sacia o *fetichismo* pelo artista num efeito de presença¹⁵.

A importância do *efeito de presença*, que vem desconstruído e erradicando o primado do *império dos significados*¹⁶ transfigurou a experiência do museu (Benett 1998, 346). A tradição da *performance* do museu exige silêncio – perante a obra, a locução é cortada e as vozes baixam, deixando a visão exercer a sua *função* pedagógica e introspectiva. Por outro lado, o capital simbólico associado às obras inibe as palavras, reproduzindo um quadro mental semelhante ao que Durkheim refere em relação à distância e ao sagrado. No entanto, a *história das imagens*, juntamente com uma nova semiótica, tem vindo a resgatar a *sonoridade muda* das imagens. Reavalia-se a importância histórica das associações do olhar para uma recriação interna dos outros sentidos.

De acordo com Beth Williamson (Williamson 2013), os *sentidos internos* tomaram um importante papel nas experiências de percepção na época medieval. Muitas vezes explorada nos estudos da devoção privada, meditação ou usufruto das imagens, a crença médica e filosófica de que uma série de sentidos internos operava no interior humano projectando para os sentidos externos sensações (Williamson 2013, 3), poderá demonstrar o modo como o *habitus perceptivo* influencia e influenciou, não só a percepção, mas também a composição das imagens. A inscrição de notas ou alusão a *performances* musicais, a partir de instrumentos ou gestos, é uma prática comum nas imagens ocidentais, já na idade média. Pinturas, gravuras ou iluminuras apelavam ao *ouvido da mente* – seguindo as teorias da época – numa figuração muda repleta de sonoridades (Williamson 2013). A produção sonora é parte integrante do sagrado – presente em epifanias, ritos e imagens, esta reforça o impacto sensorial dos momentos de coesão da crença. Nesse sentido, as imagens ligadas ao som produzem um efeito sinestésico, convocando memórias e evocando associações prévias entre acção, imagem e som.

A qualidade que, leva a que um indivíduo recebendo um determinado estímulo externo, acabe experienciando outro é referida na psicologia contemporânea como *sinestesia*. Associações internas levam, alguns sujeitos, a visualizar uma determinada cor, a ouvir um som, ou a conotar odores com sons, cores, formas e texturas (Berman 1999, 15). Nas últimas décadas tem-se questionado o papel da percepção sinestésica nas obras de autores como Kandinsky ou Klee (Berman 1999, 20). Em 2010, o *Solomon R. Guggenheim Museum* promoveu o simpósio *The Universe Resounds: Kandinsky, Synesthesia, and Art Symposium* sobre uma compreensão multidisciplinar da sinestesia da pintura contemporânea e modernista. Para o efeito, foram explorados prismas da história da arte, neurociência, música, filme e *performance* ligados a vários autores “sinestesistas”. Assim, é cada vez mais importante não só analisar os estímulos auditivos que acompanham as imagens, como a musi-

¹⁵ Sobre o conceito de *efeito de presença* (Gumbrecht 2004).

¹⁶ Reformulando o título da obra de David Howes – *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader* – (Howes, 2004)

calidade que lhes é formalmente impressa, e com a qual os artistas têm jogado ao longo dos séculos.

O olfacto é sem dúvida um sentido problemático para o cientista humano/social. Primeiramente, não é facilmente registável ou descrito, sendo a única forma que ainda hoje encontramos de graduar ou classificar odores o uso de metáforas (Howes 1994, 3). Como nos outros sentidos, a percepção olfactiva está condicionada a graus de leitura diversos – um odor insuportável no mundo contemporâneo poderia ser vulgar há dois séculos atrás. Vivemos numa sociedade que progressivamente procura extinguir, atenuar, ou neutralizar aromas (Corbin 2000). No entanto, a dimensão evocativa do odor inscreve-se num dos mais potentes estímulos e símbolos da acção humana. A percepção do odor está ligada à evocação de experiências e das sensações nelas presentes (Howes 1994, 2)

Como Alfred Gell aponta, ao referir a complementaridade entre odores e objectos, a *linguagem do odor* está localizada entre o estímulo e o sinal (Kriskovets et Shiner 2007, 276). As narrativas hagiográficas estão repletas de descrições de aromas, suaves e celestiais aquando a morte de santos. Esta associação visa criar uma separação entre a decadência e a decomposição mundana e os santos enquanto eleitos de Deus. Também as epifanias e hierofanias eram vulgarmente acompanhadas de odores florais (Howes 1994, 52). Nesse sentido, os incensos, óleos e cera que acompanhavam as imagens cultuais e devocionais – muitas vezes evocadas a partir da figuração de turíbulos nas representações – estavam associados ao sagrado e às aparições, distanciando-se do profano.

Desdenhado por Platão ou Kant, o odor, como sentido fulcral do mundo animal, era considerado o sentido humano impuro por natureza (Corbin 2000, 62). As reacções viscerais e a impossibilidade de catalogação associadas a este sentido tornaram-no em parte o *enfant terrible* da percepção sensorial. No entanto, é a mesma *visceralidade* que o trouxe para as discussões mais interessantes da estética. Esta *visceralidade* talvez seja explicada pelo que Susan Buck-Morss afirma ser o traço incivilizado dos sentidos – traço resistente à domesticação cultural. Para a autora este perdura pelo seu prepósito dos sentidos servirem as necessidades e defesas instintivas (Di Bello e Koureas 2010, 5). Recentemente a arte contemporânea tem despertado para as potencialidades da adição de aromas na sua linguagem. Desde os anos setenta do século xx, a experiência odorífera levantou o interesse por instalações e *performances*. Alguns artistas contemporâneos, como Ernesto Neto, Angela Ellswort (projecto *Actual Odor*) ou Peter de Cupere, têm vindo a utilizar a dimensão evocativa dos aromas (Kriskovets et Shiner 2007).

Todos estes efeitos sensoriais foram expressos na *performance*/instalação *gastro-nômica* descrita no início do texto. A comida e os seus usos/consumo são socialmente revisitados de forte carga simbólica. O artista encontra na complexidade e no *poder* social ligado à *performance* alimentar um mote para reformular e questionar os seus códigos e induzir novas sensações (Kirshenblatt-Gimblett, 1999).

Trabalhar a comida enquanto *medium* possibilita uma série de associações não só de paladar como olfactivas e tãcteis. Face a uma obra de Giuseppe Arcimboldo o público é remetido para os sabores e texturas já experienciados, enquanto artistas como Salvador Dalí apelam à força da comida, enquanto *medium*. Este autor explora a visceralidade dos impulsos ligados aos alimentos na sua obra *gastro-estética Les diners de gala* (Kirshenblatt-Gimblett, 1999).

Por outro lado, o efeito evocativo da representação da comida torna-a um excelente *medium* para representações metafóricas. A propriedade orgânica e efêmera dos alimentos permite-lhes tomar parte da linguagem artística em alegorias sobre a precariedade da vida e proximidade da morte. Nesse sentido, obras como as *vanitas* do barroco ou, no caso contemporâneo, a instalação/vídeo de Sam Taylor-Wood, *Still Life*, são extremamente eficazes na sua acção (Garcia et Lapena 2013).

Para além dos vários estímulos multissensoriais que as acompanham, as imagens são os traços duráveis de ritos efêmeros (Baschet 2008, 94). Seguindo algumas premissas de Jérôme Baschet, as imagens – e a arte – são *images-objecto*. Este conceito, aprofundado pelo autor na obra *Iconographie Medieval* (Baschet 2008), defende as imagens enquanto uma construção semântica funcional entre homem, imagens físicas e mentais. Ironicamente, a partir desta ideia é possível questionar parte da construção teórica defendida pela iconografia. Panofsky definiu o seu *objecto* nos discursos, nos programas, nas intenções e motivações produtoras da obra de arte. Nesse sentido, o método iconográfico/iconológico omite o *modus operandi* das imagens nos sujeitos (Recht 2008, 23-24).

Cada imagem é profundamente mnemônica/evocativa, activando na mente do espectador experiências prévias que se vão adensando em várias camadas semânticas – imagens, sons, odores e texturas são recordados, reformulados e reorganizados no nosso imaginário a partir de relações sinestésicas. Nesse sentido, e apesar da partilha de pontos de referências sociais, culturais e locais – e do próprio *habitus* – cada imagem tem um grau de singularidade para cada sujeito que a vivencia. ●

Bibliografia

BARTHES, Roland. 1960. “Histoire et littérature, à propos de Racine”. *Annales Économies, Sociétés, Civilisations* 15, 3: 524-537.

BARTHOLEYNS, Gil e Golsenne, Thomas. 2010. “Une théorie des actes d’image” in Bartholeyns, Gil; Dierkens, Alain e Golsenne, Thomas. 2010. *La performance des images*. in Problèmes d’histoire des religions, 19. Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles: 15-25.

BARTHOLEYNS, Gil; Dierkens, Alain e Golsenne, Thomas (dir.). 2010. *La performance des images*. Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles. Problèmes d’histoire des religions, vol. 19.

- BASCHET, Jérôme. 2008. *L'iconographie médiévale*. Paris: Folio-Gallimard.
- BASCHET, Jérôme. 2010. "Images en acte et agir social" in Bartholeyns, Gil; Dierkens, Alain e Golsenne, Thomas. 2010. *La performance des images*. in Problèmes d'histoire des religions, 19. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles: 9-14.
- BELLO, Patrizia Di e Koureas, Gabriel. 2010. "Other than the Visual: Art, History and the Senses. in Bello, Patrizia Di et Koureas, Gabriel. 2010. *Art, History and the Senses 1830 to the Present*. Edited by Patrizia Di Bello, Birkbeck College, University of London, UK and Gabriel Koureas, Birkbeck College, University of London, UK: 1-17.
- BELTING, Hans. 1998. *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*. Paris: Cerf, Histoire.
- BENNETTE, Tony. 1998. "Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction: On Sensory Regimes and Museum Didactics". *Configurations* 6, 3: 345-371.
- BERLEANT, Arnold, 1965. "The Sensuous in and the Sensual Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, 2: 185-192.
- BERMAN, Greta. 1999. "Synesthesia and the Arts". *LEONARDO* 32, 1: 15-22.
- BOIVIN, Nicole. 2008. *Material cultures, Material minds: The impact of things on human thought, society and evolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURDIEU, Pierre. 2002. *Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos etnologia Cabila*. Oeiras: Celta Editores.
- BOURDIEU, Pierre. 1987. "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, Analytic Aesthetics: 201-210.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Editions Seuil.
- CAZEAUX, Clive. 2005. "From sensation to categorization: aesthetic metaphor in Locke and Merleau- Ponty". *Journal of Visual Art Practice* 4, 2-3: 111-124.
- CLASSEN, Constance. 1997. "Foundations for an anthropology of the senses". *International Social Science Journal* 49, 153: 401-412.
- CLASSEN, Constance; Howes, David et Synnott, Anthony. 1994. *Aroma: The Cultural History of Smell*. London and New York: Routledge.
- CORBIN, Alain, 1990. *Time, Desire and Horror. Towards a History of the senses*. Polity press.
- CORBIN, Alain. 1999. "Histoire et anthropologie sensorielle". *Anthropologie et Sociétés*, 14, 2: 13-24.
- CORBIN, Alain. 2000. *Historien du sensible. Entretiens avec Gilles Heuré*. Paris: La Découverte.
- CORBIN, Alain. 2002. "Conclusion". *Hypothèses* 1: 361-365.
- CORBIN, Alain. 2010. "Conclusion". *Hypothèses* 1, 13: 155-160.
- CROSSLEY Paul. 1988. "Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography". *The Burlington Magazine. Special Issue on English Gothic Art* 130, 1019: 116-121.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2008. "L'exorciste". in Douar, Fabrice et Recht, Roland (dir.). 2008. *Relire Panofsky*. Paris, Beaux-arts de Paris les Éditions: 67-88.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 1996. "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique". in Baschet et J.-C. Schmitt, (eds), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: *Cahiers du Léopard d'or* 5: 59-86.

DOUAR, Fabrice et Recht, Roland (dir.). 2008. *Relire Panofsky*. Paris: Beaux-arts de Paris les Éditions.

MACLAGEN, David. 2001. "Reframing Aesthetic Experience: iconographic and embodied responses to painting". *Journal of Visual Art Practice* 1, 1: 37-45.

FILLOUX, Jean-Claude. 1990. "Personne et sacré chez Durkheim / The Individual and the Sacred in Durkheim". *Archives de sciences sociales des religions*. 69, Relire Durkheim: 41-53.

FRANCASTEL, Pierre. 1961. "Art et Histoire: Dimensions et Mesure des Civilisations". *Annales. Éconoies, Sociétés, Civilisations* 16, 2: 297-316.

GARCIA, Antonio et Lapena, Gloria. 2013. "Arte y Cocina: Nuevas formas de expresión artística através de los alimentos". *ASRI – Arte y Sociedad. Revista de Investigación* 5.

GOSDEN, Chris. 2001. "Making Sense: Archaeology and Aesthetics". *World Archaeology* 33, *Archaeology and Aesthetics*, 2: 163-167.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

HALSALL, Fancis. 2004. "One Sense is Never Enough". *Journal of Visual Art Practice* 3, 2: 103-122.

HARTLEY, L. P. 2004. *The Go-Between*. London: Penguin Classics.

HARTOG, François, 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris: Le Seuil.

HEINICH, Nathalie et Shapiro, Roberta (dir.). 2012. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: Éditions de l'EHESS, coll. "Cas de figure".

HOWES, David .2004. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford and New York: Berg.

HOWES, David. 2006. "Charting the Sensorial Revolution". *Senses & Society*. Volume1, 1 pp. 113-128

CAN'T Place That Smell? You Must Be American How Culture Shapes Our Senses: http://www.nytimes.com/2014/09/07/opinion/sunday/how-culture-shapes-our-senses.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur&bicmp=AD&bicmlukp=WT.mc_id&bicmst=1409232722000&bicmet=1419773522000&_r=0 (consultado online a 6/9/2014)

JOY, Annamma et Sherry, John F. 2003. "Speaking of Art as Embodied Imagination: A Multisensory Approach to Understanding Aesthetic Experience". *Journal of Consumer Research* 30, 2: 259-282.

KESNER, L. 2006. "The role of cognitive competence in the art museum experience". *Museum Management and Curatorship* xx: 1-16.

- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1999. "Playing to the Senses: Food as a Performance Medium" *Performance Research* 4, 1: 1-30.
- KRISKOVETS, Yulia et Shiner, Larry, 2007. "The Aesthetics of Smelly Art". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 3: 273-286.
- LAUWRENS, Jenni. 2012. "Welcome to the revolution: The sensory turn and art history". *Journal of Art Historiography* 7: 1-17.
- MANIURA, Robert. 2009. "Persuading the Absent Saint: Image and Performance in Marian Devotion". *Critical Inquiry* 35, 3: 629-654.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- MITCHELL, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL W, J. T. 1996. "What Do Pictures "Really" Want?" *The Mit Press* 77: 71-82.
- MITCHELL, W. J.T. 2005. "There Are No Visual Media". *Journal of Visual Culture* 4, 2: 257-266.
- OLIN, Margaret. 1989. "Validation by Touch in Kandinsky's Early Abstract Art" *Critical Inquiry* 16, 1: 144-172.
- PANOFSKY, Erwin. 1939. *Studies in Iconology*. Oxford: Oxford University Press.
- PANOFSKY, Erwin. 1967. *Architecture gothique et pensée scolastique* Précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis et Traduit de l'anglais et postfacé par Pierre Bourdieu. Paris: Collection *Le sens commun*.
- RECHT, Roland. "L'historien de l'art est-il naïf? Remarques sur l'actualité de Panofsky". in Douar, Fabrice et Recht, Roland (dir.). 2008. *Relire Panofsky*. Paris: Beaux-arts de Paris les Éditions: 11-36.
- ROODENBURG, Herman. 2014. "Empathy in the Making Crafting the Believer's Emotions in the Late Medieval Low Countries". *Low Countries Historical Review* 129, 2: 42-62.
- SCHEER, Monique. 2012. "Are emotions a kind of practice (and is that what makes them have a history)? A Bourdieuan approach to understanding emotion." *History and Theory* 51, 2: 193-220.
- WILLIAMSON, Beth. 2013. "Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence". *Speculum* 88, 1: 1-43.
- WOLFF, Janet, 2012. "After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy". *Journal of Visual Culture*. 11, 3: 3-19.